

DIE MUSIK IN MEXIKO¹

Die Geschichte der mexikanischen Musik muß im weiteren Rahmen der abendländischen Musikkultur gesehen werden. Immerhin bedingt die Dualität einer Kultur, hinter deren europäischer Erscheinung sich indianische Züge verbergen, eine eigenartige und oftmals originelle Aufarbeitung internationaler Kunstrichtungen. Die Suche nach einer nationalen mexikanischen Kunst im 19. Jahrhundert und die Vorherrschaft einer nationalistischen Strömung in den Kompositionen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind gleichermaßen Ausdruck dieses Doppelwesens. Aus diesem Grunde ist für das Verständnis der Entwicklung der mexikanischen Konzertmusik des 20. Jahrhunderts ein Überblick über ihre Ursprünge unerlässlich, zumal das Werk der zeitgenössischen Generationen ein Ergebnis dieser eigenen Geschichte ist.

Neuspanien wurde nach der Eroberung eingegliedert in die westliche hispanische Kultur und damit Teil eines durch militärische Expansion entstandenen scheinbar einheitlich geschlossenen Kulturraums, der fähig war, innerhalb seiner weiten Grenzen jede Form von Synkretismus aufzunehmen.²

Den Zugang zur europäischen Musik erhielt Neuspanien durch das missionarische Wirken der Kirche und über Musiker, die eine kirchliche Ausbildung erhalten hatten und sich insbesondere der geistlichen Musik widmeten. Obwohl es natürlich auch eine nicht unbedeutende weltliche Musik gab, war es die Kirche, die den geltenden Kompositionsstil prägte.

So ist es nicht verwunderlich, daß über zwei Jahrhunderte lang Kompositionsweisen praktiziert wurden, deren Ursprünge in das Mittelalter bzw. zur

1 Dieser Artikel beschreibt die Entwicklung der sogenannten E-Musik in Mexiko in diesem Jahrhundert und beschäftigt sich weder mit traditioneller ethnischer Musik, mexikanischer Volksmusik noch mit moderner populärer Musik (Pop, Rock, Ethno-Rock etc.).

2 Ein Beweis hierfür ist die Verwurzelung der multikulturellen Form des *Villancico* des 17. Jahrhunderts in Weiterentwicklungen zu - mestizischen und indianischen - *Jácaras*, *Negrillas*, *Tocotines*, *Calendas*, *Folías*, *Guarachas* und *Ensaladas*, in denen alle Schichten und Rassen Neuspaniens symbolischen Ausdruck fanden.

Polyphonie der Renaissance zurückreichten. Besonders gepflegt wurden musikalische Formen aus der spanischflämischen Schule. Deren Perfektion und Prunk kam bei religiösen Feierlichkeiten in den prachtvollen Kathedralen Neuspaniens zur Wirkung. Wie auch in vielen Bauwerken äußert sich in der mehrchörigen Musik im Stile der *Misa de cuatro coros* von Francisco López Capilla (ca. 1645) eine übersteigter Barock.

Die zum Teil bemerkenswerten neuspanischen Komponisten hielten an einem veralteten Stil fest. Wie in Spanien verpflichtete sie das traditionsgebundene Musikleben mit seinen Regeln einerseits auf die klassische Polyphonie, andererseits auf die harmonische, melodische Schreibweise mit häufigen für den Barock typischen Rückgriffen auf das Continuo.

Diese 'Zweisprachigkeit' verstärkt die in der neuspanischen Kultur vorherrschende gesplante Tendenz und Abschirmung, die noch verstärkt werden durch das 1799 erlassene merkwürdige Kultur-Dekret, das die italienische Oper in Spanien und seinen Kolonien verbot. Dieses späte Verdict vermochte jedoch nicht, die Säkularisierung von Kultur und Musik in der neuspanischen Gesellschaft aufzuhalten. Der höchst erfolgreiche italienische Stil und die begeisterte Aufnahme, die Oper und öffentliche Konzerte fanden, erschütterten die theozentrische Weltanschauung des Vizekönigreichs und bahnten den Weg in die Moderne.

Die Unabhängigkeit (1810) löste radikale Veränderungen aus. Mit dem Ausbruch aus dem engen kulturellen Modell des spanischen Mutterlandes ging der Versuch einher, die wichtigsten Strömungen und Eigenarten des europäischen Denkens und der europäischen Kunst aufzunehmen. So kann das 19. Jahrhundert für die mexikanische Musik als Zeit der Assimilierung der europäischen Romantik und insbesondere der italienischen Oper bezeichnet werden.

Das Entstehen eines bürgerlichen Publikums löste in den großen Städten des Landes eine erstaunliche Blüte der Oper aus und förderte den Aufstieg berühmter Sängerinnen wie Angela Peralta (1845 - 1883) und erfolgreicher Opernkomponisten wie Melesio Morales (1838 - 1908).

Neben der Aufnahme der vorherrschenden europäischen ästhetischen Strömungen setzte im 19. Jahrhundert die Suche nach authentischen mexikanischen Ausdruckformen ein. Die ersten Werke, die eine eigene Identität erkennen lassen, sind geprägt von der liberalen Weltanschauung und stehen am Beginn jenes langen widersprüchlichen Prozesses, in dem sich 'Europäisierer' und 'Indigenisten' im Ringen um eine gültige musikalische Sprache gegenüberstehen.

Patriotische und nationalistische Werke wie die Oper *Guatemotzin* (1871) von Anicet Ortega, die die Heldentaten des letzten Aztekenherrschers darstellt, unternahmen den eher naiven Versuch, eine eigene klangliche Identität

zu finden. Doch stärker noch als in den großen Heldenstücken fand der mexikanisch orientierte Musikstil im 19. Jahrhundert seinen Ausdruck in den vom heimischen Kostumbrismus geprägten Werken, die als bescheidene Salonstückchen für Piano geschrieben waren.

Der Beginn des 20. Jahrhunderts steht unter dem Eindruck der Diktatur von Porfirio Díaz. Der Kulturbetrieb stand ganz im Zeichen des Art Nouveau und der unbeschwerten Stimmung der *Belle Époque*. Die Musik pflegte die ornamentalen Weisen, die den zu Jahrhundertbeginn herrschenden Modernismus nach französischem Vorbild kennzeichnen. Raffinement und lässige Eleganz spricht aus den Werken von Ernesto Elorduy (1853 - 1912), Julio Ituarte (1845 - 1905), Gustavo E. Campa (1863 - 1934) und sogar aus dem revolutionären Werk von Ricardo Castro (1864 - 1907).

Die Oper *Atzimba* (1900) von Castro, die die Eroberung von Michoacán behandelt, sowie die Oper *Le Roi-Poète* von Campa um die mythisierte Gestalt des Königs Nezahualcōyōtl von Texcoco (ca. 1418 - 1472), zeigen sehr deutlich, wie die Unterordnung unter die französische Ästhetik die indigenistische Idealisierung einengte, deren erklärtes Ziel es war, die kostumbristischen oder historischen mexikanischen Elemente in klassische, theatralische Werte umzuwandeln.

Manche Kritiker wollen in Werken Ricardo Castros, insbesondere in seiner letzten Oper *La Leyenda de Rudel* (1903), impressionistische Züge erkennen, die der Komponist wahrscheinlich während seines mehrjährigen Paris-Aufenthaltes übernahm. Wenngleich sich in Castros Musik impressionistische Elemente, wie die Sechstonleiter und die modale Tonleiter, allerdings eher als farbige Randeffekte finden, und obgleich er in manche Werke typische Debussy-Akkorde und -Stimmungen einarbeitete, etwa in der *Suite op. 18 für Klavier*, so bleiben seine Kompositionen doch dem Geiste der Salonmusik französischen Stils verhaftet.

Daher gilt Castro als Komponist, der Sensibilität und Technik der Romantik etwas verspätet in seine Kammermusik und Klavierkonzerte übernahm.

Der mit dem Ausbruch der mexikanischen Revolution (1910) einsetzende gewaltsame Umbruch aller Werte in Denken und Kunst ist hinlänglich bekannt. Die Revolution löste einen Prozeß der Selbstreflexion und der Umbesinnung aus, in dem erstmals die jahrhundertealte Präsenz der Indianer und *campesinos* in der mexikanischen Realität berücksichtigt wurde. Diese Suche nach einer neuen Synthese in der Kunst fand besonders im malerischen Werk von Diego Rivera und José Clemente Orozco einen überzeugenden Ausdruck. War sie auch befrachtet mit einer sozialistischen Botschaft, so schuf sich die mexikanische Malerei hier dennoch einen unverkennbar eigenen Ausdruck, eine eigene Farbgebung und plastische Konzeption, die den euro-

päischen Einfluß entschieden zurückwies und an eine vor-cortesianische Ästhetik anzuknüpfen versucht.

Seit 1910 und verstärkt in den zwanziger Jahren zeichnete sich in der mexikanischen Kultur eine ungewöhnlich dynamische Entwicklung ab, die auch in der Musik neue Formen und Stilrichtungen hervorbrachte. Manuel M. Ponce (1882 - 1948) war der erste Komponist, der sich um die Herausarbeitung des spezifisch Mexikanischen bemühte, indem er melodische Eigenheiten aufgriff, die eine auf volkstümlicher Überlieferung beruhende mexikanische Individualität oder Originalität erkennen lassen. Er machte auf Grund seiner Beherrschung der musikalischen Technik deutlich, daß der Aufbau eines Werkes nicht so sehr vom folkloristischen Ursprung bestimmter Themen, als vielmehr von deren Anordnung und Gewichtung abhing.

Ponces mexikanistisches Werk, das von der Begegnung des Komponisten mit der Liedersammlung *Stimmen der Völker* des deutschen Musikwissenschaftlers Albert Friedenthal angeregt wurde, wertet die folkloristische Melodik wieder auf und leitet eine qualitative Veränderung in der Konzertmusik ein. Obwohl er keine umfassende Kenntnis der autochthonen Musik besaß, setzte sich Ponce bewußt mit der Volksmusik auseinander und gelangte erstmals zu einer formal befriedigenden Umsetzung dieses Materials, die über das Pittoreske und die thematische Stilisierung hinausgeht. Nach einer Frankreichreise verschrieb sich Ponce der neoklassizistischen Schule von Paul Dukas und steigerte sich in der Beherrschung der verschiedenen musikalischen Formen. Ab 1925 fand er einen Kompromiß zwischen harmonischer Farbigkeit, gezielt eingesetzter Dissonanz und diskreter Andeutung folkloristischer oder indigenistischer Elemente. Damit kam er seinem Ziel näher, einen kosmopolitischen Mexikanismus beziehungsweise einen mexikanischen Klassizismus zu schaffen; aus dieser letzten Phase stammt das Orchesterwerk *Canto y danza de los antiguos mexicanos* (1933).

In der Folgezeit verschob sich die regionalistische Melodik zu neuen, auf der spanischen Sonderentwicklung beruhenden melodischen Mustern, die sich in den beiden reifen Werken niederschlägt: *Tres poemas arcáicos* und *Concierto del Sur* (1941) für Gitarre und Orchester, wobei *Concierto del Sur* weite internationale Anerkennung erlangen sollte. Das *Concierto para violín y orquesta* (1941) löst elegant die Gegensätze zwischen Expressivität und Modernität sowie zwischen Gefühl und zeitgenössischer Syntax auf.

Seit den zwanziger Jahren beherrschte die eindrucksvolle Persönlichkeit von Carlos Chávez (1899 - 1978) die mexikanische Kulturszene; ein Großteil der musikalischen Neuerungen war seinem Einsatz zu verdanken. Chávez erkannte, daß es sinnlos gewesen wäre, künstlerische Bestrebungen anzuregen, ohne zugleich auf die einzelnen Bereiche des kulturellen Lebens im Lande einzuwirken; hieraus erklären sich sein Bemühen um volksnahe Kunst, seine

kritische Einstellung gegenüber elitärer Musik, sein beharrliches Eintreten für die Einbindung des Komponisten in den Staatsapparat sowie seine Initiative zur Gründung von musischen Einrichtungen, die noch heute bestehen. 1928 gründete er das Mexikanische Sinfonische Orchester. Das postrevolutionäre Mexiko bot ideale Möglichkeiten für das Wirken eines Orchesters, das nicht nur Werke der Komponisten der nationalistischen Generation zur Aufführung brachte, sondern darüber hinaus Schönberg, Varèse, Honegger, Strawinsky, Copland u. a. spielte und damit den Anstoß zur Öffnung gegenüber der zeitgenössischen Musik gab.

Das erste bedeutende Werk von Carlos Chávez, das aztekische Ballett *El fuego nuevo* (1921), ließ einen nüchternen, unsentimentalen Stil erkennen, der auf eindringliche Weise indianische Melodien verarbeitet und in der Musik die nationalistische Sprache einführt, die während der zwanziger und dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts in Mexiko tonangebend werden sollte. Verständnis und Aufwertung der indianischen Welt war ein besonderes Anliegen der engagierten Intellektuellen jener Zeit. So fand auch Carlos Chávez die Grundlage für seine nationalistische Musik in einer Wiederbelebung der prähispanischen Musik, bei der er sich auf die ersten Untersuchungen der autochthonen Werke stützte. Er griff vorzugsweise Melodien auf, die auf der Fünffonleiter, auf der Verwendung von Terzen und Sexten und einer linearen Struktur basierten, und näherte sich zeitweise der Vieltonart. Mit Hilfe dieser Stilelemente versuchte er, in dem Ballett *Los cuatro soles* in sinfonischer Form die Besonderheiten der indianischen Musik Mexikos zu vermitteln: Nüchternheit, *Ostinato* und geometrische Strenge. Mit der *Sinfonía India* (1936) erreichte Carlos Chávez den Höhepunkt seines indigenistischen Werkes. Die Kritiker zeigten sich beeindruckt von "den urwüchsigen Elementen und der tellurischen Kraft" dieser Sinfonie. Eine bedeutende Variante innerhalb von Chávez' nationalistischem Stil bildet die Musik, die er für das Ballett *Caballos de Vapor* (1927) schrieb, das mit einem von Diego Rivera gestalteten Bühnenbild uraufgeführt wurde; hier verband sich der avantgardistische Einfluß, der sich in der Maschinenmetaphorik und in der Bewegung zeigt, mit der Verherrlichung der regionalen und volkstümlichen Musik.

Eine weitere bedeutende Facette von Chávez' Kunst liegt in der Umsetzung einer modernistisch geprägten Ästhetik in seinen *Exágonos* (1923 - 1924) und in *Energía para nueve instrumentos* (1925), in denen charakteristische Elemente der Avantgardebewegung der zwanziger Jahre auftauchen: Dynamik, rhythmische Virtuosität und grelle Dissonanzen.

Im Gegensatz hierzu lassen die sechs Sinfonien, die Chávez schuf, seine meisterhafte Beherrschung der sinfonischen Bauform erkennen.

Die sich stets weiterentwickelnde Musik von Carlos Chávez ist in einigen Spätwerken wieder stärker von seinem innovativen und suchenden Ansätzen

gekennzeichnet, so in *Soli* I, III und IV (1961 - 1965) für verschiedene Instrumentalgruppen und *Discovery* (1969) für Streicher, Flöte, Oboe, Englischhorn, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete und Percussion.

Die eigentliche Bedeutung von Carlos Chávez liegt sicherlich darin, daß er einen eigenen amerikanischen Kompositionsstil geschaffen hat. Sein Ansehen ist vergleichbar mit dem eines Aaron Copland, Charles Ives, Heitor Villalobos oder Alberto Ginastera. Seine kämpferische amerikanistische Haltung, die das Bestreben zum Ausdruck brachte, mehr zu sein als ein bloßer Abklatsch des Europäischen, wurde von Copland trefflich charakterisiert, indem er die europäischen Werke, die er als "glatt und geschliffen wie ihre Tradition" bezeichnete, den "kantigen und eckigen" amerikanischen Werken gegenüberstellte.

Eine Sonderstellung innerhalb des musikalischen Nationalismus nimmt das Werk von Silvestre Revueltas (1898 - 1940) ein, das sich durch geschlossene formale Bauformen und ausgesprochen harmonische Balance zwischen der origineller klanglicher Umsetzung und der Einarbeitung volkstümlicher Elemente auszeichnet.

Revueltas' Musik ist das Ergebnis einer Gegenüberstellung von moderner Syntax und volkstümlichem Material. Damit gelang es ihm, einen Ausgleich zwischen Provinzialität und Weltoffenheit zu schaffen. Sein Werk beruht auf einer hervorragenden Aufarbeitung der international vorherrschenden Kompositionsstile.

Revueltas war der erste mexikanische Komponist, der sich von der Verwendung traditioneller Formen löste, um neue, einprägsame Formen zu schaffen, die auf Anregungen aus der Volks- und Bauernmusik zurückgehen.

Revueltas' zwischen 1930 und 1940 entstandenes Gesamtwerk ist nicht sehr umfangreich. Von seinen Orchesterwerken sind *Sensemaya* (1938) und *La noche de los Mayas* (1938) hervorzuheben; sie zeichnen sich aus durch rhythmische Vielfalt, bemerkenswerte orchestrale Färbung, die das große Aufgebot der Blechbläser erzeugt, durch gewaltige Tuttis und den Einsatz des rhythmischen und harmonischen Pedals, der an den *Sacre du Printemps* erinnert.

Das Werk von Silvestre Revueltas hat den mexikanischen Komponisten einen neuen Weg gewiesen: Stets ist bei ihm die Vorliebe für die Moderne zu spüren, doch behält er den volkstümlichen Wesenskern als sein eigentliches und zugleich ironisches Kompositionselement bei. Am deutlichsten tritt die Modernität seiner Musik in den Quartetten hervor, die er zwischen 1930 und 1932 komponierte. In den ersten drei Quartetten gelangen ihm eine Abstraktion des klanglichen Materials und eine so starke musikalische Aussage, daß sich unwillkürlich der Vergleich mit Quartetten Béla Bartóks aufdrängt.

Als Revueltas 1940 starb, war der stilistische Höhepunkt der mexikanischen Kompositionstradition erreicht. Die Werke des folgenden Jahrzehnts wiesen einen einheitlichen, weitgehend nationalistischen Stil auf, den sowohl Carlos Chávez' Zeitgenossen als auch seine Schüler und Anhänger pflegten. Innerhalb der ersten Gruppe verdienen José Rolón (1883 - 1945) und Candelario Huízar (1883 - 1970) Erwähnung. Die Generation der zwischen 1905 und 1912 geborenen, der Luis Sandi (1905), Blas Galindo (1910), José Pablo Moncayo (1912 - 1958), Daniel Alaya (1908) und Salvador Contreras (1910 - 1958) angehören, übernahm uneingeschränkt den von ihren Vorgängern geprägten Stil. Lediglich José Pablo Moncayo gelang es, sich von der Ausrichtung auf den nationalistischen Tellurismus zu befreien. Seine formal ausgefeilten Werke verliehen der mexikanischen Schule nicht nur einen letzten Impuls, sondern auch eine unverkennbar eigene Note; die *Sinfonietta* (1945), die *Homenaje a Cervantes* (1947), *Tierra de Temporal* (1949) und *Bosques* (1954) sind Beispiele seines sicheren und überzeugenden Stils.

So wie die nationalistische Künstlergeneration aus einer Geisteshaltung hervorgegangen war, deren Wurzeln bis in das 19. Jahrhundert zurückreichen, ließ auch die in den fünfziger Jahren aufkommende Kunstbewegung jene in den zwanziger Jahren zunächst noch überdeckte modernistische Richtung wieder aufleben.

Und so, wie schon in den zwanziger Jahren die andersdenkenden Künstler ihre künstlerische Freiheit gegenüber nationalistischer Bevormundung behauptet hatten, stellten sich die bildenden Künstler und Schriftsteller in den fünfziger Jahren einer hartnäckig fortbestehenden nationalistischen Konzeption entgegen, die zu stilistischer Erstarrung und formalem Dogmatismus geführt hatte.

Mit Beginn der fünfziger Jahre setzte sich erneut eine eklektische und universalistische Richtung durch, die zu Auseinandersetzungen zwischen Künstlern wie Rufino Tamayo und José Luis Cuevas einerseits und den älteren Malern der nationalistischen Richtung, wie Diego Rivera und David A. Siqueiros andererseits führte. Doch hier ging es nicht nur um eine Wiederholung der alten Polemik zwischen realsozialistischen und kosmopolitischen Künstlern, sondern um das Niederreißen von Mauern und um den Auftritt einer Generation, die Kunst und Denken in Mexiko besonders bereicherte. José Luis Cuevas, Lilia Carrillo, Juan Soriano und Gunther Gerszo kehrten, gemeinsam mit einer Gruppe hervorragender ausländischer Künstler wie Wolfgang Paalen, Remedios Varo und Leonora Carrington, zur Auffassung vom Künstler als individuellem Schöpfer zurück. Im Bereich der Literatur und des geistigen Lebens leitete der Schriftsteller Octavio Paz mit *El Laberinto de la Soledad* ein offenes Nachdenken ein, das sich zwar auf Mexiko bezog, sich aber zugleich an die Menschen in aller Welt richtete.

Im musikalischen Bereich vollzog sich die Loslösung von der nationalistischen Vergangenheit nur allmählich. Erst ab der zweiten Hälfte des Jahrzehnts setzte sich das Werk der neuen Generation durch, die sich selbst den Namen *Nueva Música de México* gab. Diese Gruppe lehnte große Gesten ab und vertrat eine pluralistische Ausdrucksweise der musikalischen Sprache. Dieser Generation gehörten Rafael Elizondo (1930), Leonardo Velázquez (1935), Joaquín Gutiérrez Heras (1926), Mario Kuri Aldana (1935) und Jesús Villaseñor an, die mit ihrem Werk eine ästhetische Unabhängigkeit fern von jeglicher nationalistischen Botschaft erlangten. Leonardo Velázquez' erste Werke, *Divertimento* (1958) und das sinfonische Gedicht *Cuauhtémoc*, zeichneten sich durch einen flexiblen Stil aus. Das Jugendwerk von Gutiérrez Heras läßt vor allem eine betonte Einfachheit erkennen, die der von Poulenc nahesteht. Er verzichtet auf jeden rhetorischen Schmuck und den Gebrauch der Modalität und der Diskretion im Ausdruck.

Es scheint erwiesen zu sein, daß die Einführung der Zwölftontechnik in Mexiko auf den hispanomexikanischen Komponisten Rodolfo Halffter (1900 - 1987) zurückgeht, der bei seinem Unterricht am Konservatorium den Weg zu diesem in der mexikanischen Musik bislang unbekannten Bereich wies und bei der jungen Generation auf lebhaftes Interesse stieß. In seinem eigenen Werk verwandte er eine Zwölftontechnik *sui generis*, da er dem Schönbergischen System nur strukturellen Wert beimaß, so daß es ihm gelang, seine Melodik spanischer Prägung beizubehalten. Ab 1953 wandte er das neue Verfahren, wenngleich in zurückhaltender Form, in *Tres hojas de album* (1953) für Klavier und in den *Tres piezas para orquesta de cuerdas* (1954) (für Streichorchester) an, kehrte jedoch anschließend, mit *Pregón para una pascua pobre* (1968) wieder zu Tonalität und Polytonalität zurück. Zu den bekanntesten Stücken Rodolfo Halffters zählen das *Concierto para Violín y Orquesta* (1940), sowie die nach 1968 entstandenen Werke, wie etwa *Laberinto* (1972) für Klavier, das Streichquartett *Ocho cientos* (1973) und das Orchesterstück *Dos ambientes sonoros* (1978).

Innerhalb der Erneuerungsbewegung der mexikanischen Musik kommt dem experimentellen Werk von Julián Carrillo (1875 - 1965) ein besonderer Rang zu. Obgleich er seine Forschungen über die Zerlegung des Klangs in Mikrotöne schon im vergangenen Jahrhundert begann, entstanden die auf Mikrotontheorien basierenden Werke verteilt über längere Zeiträume erst viel später. Sein Stück *El Preludio a Colón* für Sopran, Gitarre, Harfe und Violine, ein Schlüsselwerk im Rahmen seiner Theorie des 'Dreizehnten Tons', stammt aus dem Jahre 1926, das sinfonische Gedicht *Horizontes* von 1951, die *Misa dedicada al Papa Juan XXIII* für a-capella-Chor wurde 1962 uraufgeführt, im gleichen Jahr wie das *Concierto para piano en tercios de tono y orquesta*.

Der originelle Aspekt von Carrillos Theorie des 'Dreizehnten Tons' rief auch bei anderen Pionieren der mikrotonalen Komposition starkes Interesse hervor, etwa bei dem Franzosen Maurice Ohana (1914), dem Russen Ivan Wyschnegradsky (1893 - 1979) und dem Tschechen Alois Hába (1893 - 1972). Carrillos mikrotonale Werke strahlen eine ungewöhnliche klangliche Imaginationskraft aus.

Die sechziger Jahre bilden innerhalb der mexikanischen Musik einen wichtigen Abschnitt; in dieser Zeit fand die endgültige Aneignung neuer Kompositionstechniken und -stile statt. 1960 gründete der Komponist Carlos Chávez eine Werkstatt; aus ihr ging eine Komponistengruppe hervor, der Mario Lavista (1943), Héctor Quintanar (1936), Jesús Villaseñor (1936), Eduardo Mata (1949) und Francisco Nuñez (1945) angehören. Einige Komponisten wie Eduardo Mata, Francisco Savín oder Mario Kuri Aldana widmeten sich der seriellen Musik, die im Zuge der Neubewertung des Werks von Anton von Webern entwickelt worden war. Sie standen zudem unter dem Einfluß von Pierre Boulez. Einige Schlüsselwerke aus dieser Phase lassen eine gelungene Übernahme der seriellen Technik erkennen, zum Beispiel die *Tercera Sinfonía* (1967) von Eduardo Mata, *Puentes* (1965) von Kuri Aldana und *Formas Plásticas* von Savín.

Dennoch erschöpfte sich der Aktualisierungsprozeß nicht in der bloßen Anwendung fortentwickelter Formen serieller Musik mit überaus hoch intellektualisierten Ansprüchen. Einige Komponisten führten im Gegenzug die Verwendung des Indeterminismus ein, indem sie sich graphischer Notationen, bestimmter Zufallsverfahren, mobiler Strukturen und stochastischer Methoden bedienten.

Die Verbreitung dieser Kompositionstechniken bewirkte eine tiefgreifende Veränderung im musikalischen Schaffen. Es war Manuel Enríquez (geb. 1926), der höchst erfolgreich neue Wege einschlug. Dabei kamen ihm seine gründlichen Kenntnisse der zeitgenössischen ästhetischen Strömungen zugute, die ihm sein Lehrer Stephan Wolpe an der *Juilliard School* in New York vermittelt hatte.

Seine frühen Werke, insbesondere das *Concierto para violín* (1953), sind unverkennbar von Bartók bzw. von der Nachromantik beeinflusst, zudem klingen mexikanistische Reminiszenzen an. In den sechziger Jahren setzte er vielseitige Techniken ein und experimentierte mit seriellen und aleatorischen Systemen, Improvisationsverfahren und instrumentalen Effekten.

Durch stilistische Geschlossenheit zeichnen sich die Werke *Tres formas concertantes* (1964) für eine Instrumentalgruppe und *Módulos* (1965) für zwei Klaviere aus. Ein zweites *Concierto para violín y orquesta* (1966) läßt die Entfaltung einer außerordentlichen Virtuosität erkennen, innerhalb einer Form, die aleatorische Passagen enthält und deren Struktur dem Zufall über-

lassen bleibt. Entgegen allen Erwartungen ist das *Concierto* stark gefühlsbetont; es stellt meisterhaft die orchestrale Klangfülle der lyrischen Präsenz des Soloinstrumentes gegenüber.

Die für den Stil von Manuel Enríquez kennzeichnende brillante Orchestrierung kommt insbesondere in seinem *Concierto para ocho* (1969) für Kontrabaß, Fagott, Trompete, Klarinette, Viola, Posaune, Perkussion und Dirigent zum Ausdruck.

Während dieser Phase arbeitete Manuel Enríquez sowohl mit einer Vielfalt von Klangeffekten als auch mit einer eigentümlichen, musikalischen Struktur, die es ihm erlaubt, bei der Verwendung der aleatorischen Techniken und Zufallsverfahren das notwendige Gleichgewicht zu schaffen.

Gegen Ende der sechziger Jahre neigt Enríquez zu einer Aufteilung in Module als einer möglichen Lösung beim Umgang mit offenen Kompositionen in Werken wie *Móvil II* (1969) und *Díptico I* (1969). Sie sind als Lösung und Vorbereitung für sein späteres Werk *Si libet* (1968) für Orchester zu sehen. *Si libet* ist ein hinreißendes Stück, ein glänzender Kraftakt, der die Mechanik der Instrumente in wahre Klangmagie verwandelt.

Im gleichen Jahrzehnt machen die beiden hervorragend ausgebildeten Musiker Francisco Savín (geb. 1929) und Héctor Quintanar (geb. 1936) erneut auf sich aufmerksam. Savín schrieb die einfallsreichen und eine Fülle musikalischer Mittel verwendenden Stücke *Metamorfosis* (1963) sowie *Monología de las delicias* (1969) für Orchester, Harfe, Celesta, Klavier und vier weibliche Stimmen. Zu den gelungensten Werken von Quintanar, dessen Stil deutlich den Einfluß von Krzysztof Penderecki verrät, gehören eine *Sonata para tres trompetas* (1967) und *Galaxias* (1968) für Orchester.

Eine ausgeprägte Komponistenpersönlichkeit ist Manuel Elías (geb. 1939), dessen erste Werke ebenfalls in die sechziger Jahre fallen und der sich durch formale Strenge und Klarheit seines Schaffens auszeichnet. Seine Kompositionen *Speculamen* (1969) für Streichinstrumente und eine Reihe von *Sonatas* für verschiedene Besetzungen belegen eindrucksvoll seinen Stil und seinen sensiblen Umgang mit den Ausdrucksmitteln.

Über die siebziger Jahre läßt sich verallgemeinernd sagen, daß hier die Entfaltung neuer Tendenzen sowie gleichzeitig eine Stabilisierung der in den vorangegangenen Jahrzehnten entwickelten Stilrichtungen stattfand. Manuel Enríquez schafft Schlüsselwerke wie *Un concierto para piano y orquesta* (1971), *Ritual* (1973) und eine *Sonatina* (1980) für Orchester. Vor allem in der *Sonatina* erlangt Enríquez nach einer experimentellen Phase eine fließende und natürliche musikalische Sprache.

Gegen Ende der achtziger Jahre traten die ersten Schüler aus Carlos Chávez' Kompositionswerkstatt an die Öffentlichkeit. Einer der bedeutendsten unter ihnen ist Julio Estrade (geb. 1943), der nicht nur von Chávez, sondern

auch von Olivier Messiaen, Etienne Marie und Iannis Xenakis beeinflusst wurde; sein Zeitgenosse Mario Lavista (geb. 1943) begann seine musikalische Laufbahn mit avantgardistischen Werken und gründete die Improvisationsgruppe *Quanta*.

In Mario Lavistas gelungensten Werken sind vielfältige Ansätze und Einflüsse zu erkennen, sowie eine ausgesprochene Bewunderung für die Musik des Orients und der Renaissance. Hinzu kommt bei ihm eine Zeitkonzeption, die auf John Cage zurückgeht und sich bei Lavista in der feinfühligsten Tempip-Wahrnehmung äußert. Er ist mehr an Suggestionen als an dramatischer Ausdruckskraft interessiert und entwickelt einen Stil, der vorwiegend auf die neue Instrumentalisierungstechnik, ihren Nuancenreichtum und die Möglichkeiten der Klangverschiebungen setzt.

Aus der ersten Schaffenszeit Lavistas sind *Diacronía* (1969) für Streichquartett, *Game* (1970) für eine oder mehrere japanische Flöten und *Antifonía* (1974) für Flöte, zwei Fagotte und Percussion hervorzuheben. Diese Werke zeichnen sich aus durch stilistische Sicherheit und transparenten Einsatz der Instrumente, Qualitäten, die auch für sein *Trio* (1979) für Violine, Violoncello und Klavier und ein *Tríptico* für verschiedene Flötenarten, bestehend aus *Canto del Alba* (1979), *Lamento a la muerte de Raúl Lavista* (1981) und *Nocturno* gelten. Das Triptychon hat eine Klangkalligraphie, die sich auf subtilste Laut- und Artikulationsveränderungen stützt. *Reflejos de la noche* (1984) für Streichorchester ist ein fesselndes Stück von großer Schönheit und von Versuchen neuartiger instrumenteller Umsetzung inspiriert, eine Synthese der Intuitionen und feinsinnigen Verfahrensweisen des Komponisten beim Einsatz der Obertöne.

Nicht alles bei Lavista ist Miniatur oder Andeutung; einige eindrucksvolle Orchesterwerke wie *Lyhannh* (1976) und *Ficciones* (1980), besitzen emotionale Ausdruckskraft. Seine bislang einzige Oper *Aura* (1988) basiert auf einer Erzählung von Carlos Fuentes. Sie lebt mehr von der Atmosphäre als vom Handlungsaufbau und den Personen.

Eine der umstrittensten Persönlichkeiten unter den zeitgenössischen Komponisten ist Julio Estrada (geb. 1943). Sein nicht sehr umfangreiches Werk läßt ein spekulatives Talent erkennen. Stücke wie *Canto alterno* (1979) für Violoncello oder *Eolo oolin* (1982) für sechs Percussionisten zeugen vom Einfallsreichtum des Künstlers, der eine völlig neue Hörwahrnehmung vermittelt.

Estradas bislang bedeutendste Werke, *Yuunohui'nahui* (1985) für Kontrabaß und *Ishini'ioni* (1984 - 1990) für Streichquartett, verlangen vom Solisten eine höchste Virtuosität und stoßen an die Grenzen der klanglichen Möglichkeiten von Streichinstrumenten. Das Quartett *Ishini* ist gleichsam eine Kon-

stellation vibrierender Klangwellen von unterschiedlicher Geschwindigkeit und Schwingungsweite.

Francisco Núñez (geb. 1945), der ebenfalls aus der Kompositionswerkstatt von Carlos Chávez hervorgeht, bildet von seinem Temperament her den Gegensatz zu Lavista oder Estrada. Seine frühen Werke hielten noch die Verbindung zur romantischen Sinfonie aufrecht; auch seine spätere Annäherung an verschiedene moderne Tendenzen unterschiedlichster Richtung und Herkunft (Etienne Marie, Stockhausen, Penderecki usw.) hat ihn nicht von der auf lyrischen Ausdruck ausgerichteten Intention seiner Musik abgebracht. *Claro oscuro* (1979) für großes Sinfonieorchester und das *Concierto para orquesta* (1978) stellen die Höhepunkte dieses Bemühens um Expressivität dar. Beide vereinen klangliche Phantasie, orchestralen Glanz, zeitgenössische Sprache und romantischen Gehalt.

In den achziger Jahren fand Núñez in der Poesie und in der Verwendung der menschlichen Sprache Ausgangselemente für seine dramatischen Werke. Höhepunkte dieser Schaffenszeit bilden *La piedra y la rosa* (1982) für Sopran und Orchester und *Presencias* (1982) für die gleiche Besetzung.

In einer zweiten Phase, die mit *Mutaciones* (1984) für Orchester und Streicher einsetzt, macht sich eine größere Experimentierfreude bemerkbar, die sich wiederum in der Verwendung der Mikrochromatik ausdrückt, ohne daß Núñez von dem für ihn charakteristischen Lyrismus abweicht. In den Werken *Juegos sensoriales* (1987), einem elektronischen Stück, *Espectro sensorial* (1988) für Instrumente, Synthesizer, Computer und Stimme und *Encuentros* (1989) für Sinfonieorchester, Synthesizer und Computer gelingt ihm eine für das Gehör angenehme Verbindung von elektronischen Medien und traditionellen Instrumenten.

Eine der stärksten und attraktivsten Persönlichkeiten der zeitgenössischen mexikanischen Musik ist Federico Ibarra (geb. 1946). Zwischen 1976 und 1979 komponierte er zwei Stücke, die für seinen äußerst dramatischen und kontrastreichen persönlichen Stil von Bedeutung waren: die fünf *Manuscritos pnakóticos* (1977) für Violine und Klavier und die fünf *Misterios eléusicos* (1979) für Sinfonieorchester.

In den achtziger Jahren komponierte Ibarra das *Concierto para piano preparado y orquesta* (1980), die Ballettmusik *Imágenes del Quinto Sol*, die eine indianische Legende musikalisch umsetzt, und das *Concierto para violoncello y orquesta* (1989), ein gefühlsbetontes Werk.

Mit seinen Opern wurde Ibarra zu einem der bekanntesten Komponisten des amerikanischen Kontinents. Seine erste Oper *Leoncio y Lena*, der das Drama von Georg Büchner zugrundeliegt, stellt ein weiteres ironisch verfremdetes Experiment dar. Ihr folgten die Opern *Madre Juana* (1986), *El pequeño príncipe* und *Alicia*, wobei letztere, noch eine außerordentliche lyri-

sche Qualität erreicht (nach den Büchern von Albert Camus und Lewis Carroll).

In der musikalischen Landschaft der achtziger Jahre fanden auch Werke von Komponisten früherer Generationen Beachtung, insbesondere die *Sinfonía Antares* (1983) von Leonardo Velázquez (1935), *De profundis* (1980) für Chor und Orchester von Joaquín Gutiérrez Heras (geb. 1926) sowie *Arcana* für Klavier und Orchester von der Komponistin Alicia Urreta (1931 - 1987).

Was die jüngsten musikalischen Entwicklungen betrifft, so müssen in erster Linie diejenigen Werke und Künstler hervorgehoben werden, die eine postmoderne Haltung vertreten, sich also von Techniken und Ansätzen der vorangegangenen Avantgarde, d. h. der stochastischen Technik, dem Indeterminismus, den aleatorischen Verfahren und dem Serialismus lösen. Diese Ablehnung hat in bestimmten Fällen zu einer Rückwendung zur tonalen Sprache und zu den aus der klassischen Tonalität hervorgegangenen Stilrichtungen und Formen geführt. Aus diesem Grunde haben einige Komponisten Konzepte aus früheren Jahrhunderten wiederaufgegriffen und vertreten so die Anliegen der postmodernen Ästhetik.

Eine bisweilen rigorose Rückkehr zu romantischen Ausdrucksformen findet sich bei Komponisten wie Graciela Agudelo (geb. 1945), Roberto Medina (geb. 1955), Samuel Zyman oder Daniel Catán (geb. 1949).

Graciela Agudelo verwendet in fließenden, expressiven Werken geschickt die Avantgarde-Techniken zur Bekräftigung einer entschieden postromantischen Sprache. Ihre gelungensten Werke sind *Sonósferas* (1986) für Streichorchester und das *Trio Navegantes del Crepúsculo* (1989).

Samuel Zyman hat ein *Concierto para cello* (1990) und eine *Sinfonía* (1990) geschrieben, die durch einen unverkennbar rückwärtsgewandten Stil mit provokativem Einschlag auffallen.

Unter Daniel Catáns Arbeiten ist eine neoimpressionistische Partitur zu erwähnen, *El árbol de la vida* (1980) für Orchester, sowie *Mariposa de obsidiana* (1984) für Sopran, Chor und Orchester, die Vertonung eines Gedichts von Octavio Paz, außerdem die Oper *La hija de Rapaccini* (1990), die auf einem Theaterstück von Octavio Paz beruht. Die Musik von Rapaccini zeichnet sich durch eine farbige, expressionistische Orchestrierung aus, die in einigen Abschnitten an den Orchesterstil eines Richard Strauß erinnert.

Eine weitere zur jüngsten Generation zählende Komponistengruppe begnügt sich nicht damit, die avantgardistischen Konzepte zu hinterfragen, sondern schlägt die Rückkehr zu regionalen musikalischen Überlieferungen vor, um so ein Gegengewicht zu den internationalen Einflüssen in der Kunst zu schaffen.

Diese Form des Neo-Indigenismus, die keineswegs als Neuauflage des Nationalismus der dreißiger Jahre zu verstehen ist, bemüht sich um eine ge-

legentlich naive Einbeziehung der Natur in die Musik: von Klängen aus Tier- und Pflanzenwelt bis hin zu Elementen aus den alten, vom Untergang bedrohten indianischen Kulturen.

Innerhalb dieser Gruppe fällt der Komponist Federico Alvarez del Toro (geb. 1953) mit *Ozomatli* (1982) auf, einem Werk für Blasorchester und Perkussionsinstrumente, in das Tonbandaufnahmen der Schreie eines Brüllaffen integriert sind, *Gneiss* (1980), einem Stück für Orchester, Solostimmen und auf Tonband aufgenommenen Geräuschen des Paarungsrituals einer Froschart; außerdem ist *El espíritu de la tierra* (1984) zu erwähnen, in dessen Partitur Gesänge der *Indios Lacandones* einbezogen werden.

Ein anderer Seitenstrom der jüngeren Generation von Komponisten ist die elektroakustische Richtung, die mit digitalen Synthesizern und Computersteuerung arbeitet. Zu ihren herausragenden Vertretern zählen Antonio Russek (1954), Eduardo Soto Millán (1956) und Vicente Rojo (1960). Eine Variante dieser Richtung verbindet die Möglichkeiten der Elektroakustik mit dem Einsatz melodischer oder rhythmischer Grundmuster volkstümlicher Herkunft. Zu den Komponisten, die diesem Genre zuzuordnen sind, zählen Javier Alvarez (1950) und Arturo Márquez. Alvarez hat ein vielschichtiges und kraftvolles Werk geschaffen, das eine sehr originelle Entwicklung erkennen läßt und auf dem Zusammenwirken dreier Elemente basiert: der rhythmischen Pluralität, der Verwendung von musikalischen Formen der Volksmusik und der Pop- bzw. kommerziellen Musik, und schließlich des computergesteuerten Einsatzes der Elektroakustik. Seine interessantesten Kompositionen sind *Así el acero* (1988) für karibische Trommel und Computer, *Papalotl* (1987) für Klavier und Computer und *Acuerdos por diferencia* (1989) für Harfe und Computer.

Ähnliche Ansätze finden sich in Werken von Arturo Márquez, besonders in *Son* (1986) für Orchester und in *Reencuentros* (1991) für zwei Harfen und elektronische Medien.

Eine weitere Gruppe von Komponisten bilden ehemalige Schüler der von Mario Lavista, Federico Ibarra oder Julio Estrada geleiteten Kompositionswerkstätten. Obgleich ihre Arbeiten noch Züge der Meister sowie Elemente der mexikanischen Kompositionstradition aufweisen, lassen sich auch schon völlig neue Stilrichtungen erkennen.

Roberto Medina (1956) tritt durch einen ausgefeilten Stil und eine Vorliebe für Klangmischungen hervor, so zum Beispiel in *Imágenes primera* (1983) und *Cánticos para antes del Alba* (1982).

Eduardo Soto Millán (geb. 1956) zeigt sich in seinen Instrumentalwerken als ausgesprochener anti-intellektueller und gewollt naiver Komponist. Seine Stücke scheinen aus klanglichen Gesten zu bestehen, die die Flüchtigkeit des Augenblicks zum Ausdruck bringen. Die Werke von Rodolfo Ramírez

(geb. 1957) dagegen sind ausladend und betont rhetorisch (*Bixee*, 1983; *Ars Poética*, 1989).

Die Werke der Komponistin Hilda Paredes (geb. 1959) zeichnen sich durch Leichtigkeit, melodischen Einfallsreichtum, komplexe Strukturen und klangliche Balance aus (*El prestidigitador*, 1988; *La sétima semilla*, Oper, 1990).

Ana Lara (geb. 1959) drückt sich vorzugsweise in sparsamen instrumentalen Kreationen aus, die das geeignete Medium für ihre knappen musikalischen Reflexionen darstellen (*Alusiones*, 1989; *Cartas de la monja portuguesa*, 1991). Juan Fernando Durán (geb. 1961) hat in den Werken, die am stärksten persönliche Züge tragen, nämlich *Imágen del silencio* (1989) und *Custodia* (1990), bereits eine stilistische Reife erreicht. Auffallend sind seine klar definierten Konturen. Gabriela Ortiz (geb. 1964) ist eine vielversprechende Persönlichkeit; ihre Werke, die traditionelle und moderne Techniken verwenden, lassen erfinderische Frische und Kraft sowie Anmut und Lebendigkeit erkennen (*Divertimento*, 1985; *Pátios*, 1988).

Marcela Rodríguez (geb. 1951) steht mit ihrem Versuch der Annäherung an den Minimalismus eher am Rande der allgemeinen Strömung. Ihr Kompositionsstil ist geprägt durch differenzierte Klanggruppen, klare Strukturen, Rhythmus- und Motivwiederholungen. Zu ihren Hauptwerken zählen das Orchesterwerk *Fábula de las regiones* (1990), *Religiosos incendios* (1991) und *La Sunamita* (1991), eine kostumbristische Oper, die trotz eines sparsamen instrumentalen Rahmens starke Ausdruckskraft besitzt.

Abschließend kann festgestellt werden, daß das musikalische Panorama, das sich am Ende dieses Jahrhunderts darbietet, keine wesentlichen Unterschiede zu dem anderer Länder aufweist, da auch hier die immer stärkere Einbeziehung der Technik und der Synkretismus der Stile und Formen angesagt sind. Im Falle Mexikos lassen allerdings die Reichhaltigkeit und die Vielseitigkeit der in den letzten fünfzig Jahren entstandenen Kompositionen darauf hoffen, daß auch künftig Persönlichkeiten auftreten, die sich eine als mexikanisch erkennbare klangliche Identität bewahren, so daß es selbst beim Einsatz raffiniertester Techniken und modernster Synthesen gelingt, im Rahmen des unvermeidlichen kulturellen Globalisierungsprozesses eine eigene Sprache zu sprechen.